هنر و شهر: حکایت سه هنرمند

مالو هالاسا

مترجم: وحیداله موسوی

کوین ووسیک شپرد، بخشی از اثر آندرشفت به بیشاپ‌گیت، چاپ دیجیتال روی دیاسیک، ۲۰۰ × ۱۵۵ سانتی‌متر

طبق گزارش نیم‌سالانه سازمان ملل از وضعیت شهرهای جهان در سال ۲۰۱۰ بیش از نیمی از جمعیت جهان اکنون دیگر در شهرها زندگی می‌کنند. بیست و پنج شهر اول در این گزارش، نیمی از ثروت جهان، و ۵ مرکز بزرگ شهری در هند و چین، پنجاه درصد از ثروت در آن کشورها را در خود جای داده‌اند. تا سال ۲۰۵۶، کلان-شهرها به کلان-مناطقی تبدیل خواهند شد که زیستگاه صدها میلیون نفر خواهند بود.

این منظومه‌های آتی شهری چگونه خواهند بود؟ اگر کلان‌شهرهای امروزی اینگونه پیش بروند، با وضعیت هولناک و کابوس‌مانندی روبرو خواهیم شد. بیشترین نابرابری‌های اجتماعی در شهرهای ایالات متحده وجود دارند، درحالی‌که شهرهای مهم امریکای لاتین، که با محلات زاغه‌نشین محصور شده‌اند، همه بدون استثناء فقیرند. بقای بیشتر مناطق روستایی بیرون از شهر فقط به‌دلیل دستمزدهایی میسر است که کارگران شاغل در نواحی کلان‌شهر برای خانواده‌هایشان می‌فرستند.

درحالی‌که حیات بر روی کره زمین بیش‌ازپیش، به طرز چشمگیری شهری می‌شود، هنری لِفِبروه جامعه‌شناس، فیلسوف و روشنفکر مارکسیست فرانسوی شهر را برخوردار از پیامدهایی ژرف می‌داند، به‌ویژه از نظر هنری. او در کتاب منتشر شده‌اش در سال ۱۹۶۸ با عنوان حق شهر (a Droit a la ville) نوشت «آینده‌ی هنر، امری شهری است تا امری هنرمندانه، زیرا سرنوشت «انسان» در جامعه‌ی شهری رقم می‌خورد و نه در کیهان، یا در بین آدم‌ها، یا با تولید».[۱]

او معتقد است که شهریت فزاینده نه تنها آشکارا معنای هنر و فرهنگ را تحت‌تاثیر قرار خواهد داد، بلکه عمیقا به حقِ شهر افراد مرتبط خواهد بود_ یک جور امتیاز اخلاقی که به شهروندان تعلق داشت. لِفبوره در فصلی با عنوان «چشم‌انداز یا خوشبختی» می‌نویسد «حقِ شهر خود را به‌عنوان یک شکل برتر از سایر حقوق؛ حق آزادی، حق فردشدن از طریق ادغام در اجتماع، حق ساکن شدن و حق آب‌وگل آشکار می‌کند.»[۲] یک جور آزادی که بسیاری از هنرمندان با واکنش‌شان به محیط شهری آن را مطالبه می‌کنند، آن‌هم درحالی‌که به کاوش در منبع الهامی می‌پردازند که آن‌ها در تفسیرشان از زندگی و هنر آنجا از شهر وام گرفته‌اند. برای برخی، فضاهای شهری مصالح و بومی برای بیان خلاقانه‌شان فراهم می‌آورند. یا به گفته رُزالین دوچه، یک استاد امریکایی در عرصه‌ی نگره‌ی فمینیسم و شهر، «شهر می‌تواند اثری هنری باشد. شهر یا تجربه شهر، موضوع یا فرم آثار هنری را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد.»[۳]

شهرهای نامرئی

کوین ووسیک شپرد، گرین سایدِ، چاپ دیجیتال روی دیاسیک، ۳۲۳ × ۶۰۰ سانتی‌متر

[1] Lefebvre, Henri. *Writings on Cities*, ed. and trans. Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas (Oxford: Blackwell, 1996), p. 173.

[۲] -همان

[3] Whybrow, Nicholas. *Art and the City* (London: IB Tauris, 2011), p. 22, quoting Rosalyn Deutsche from *Evictions, Art and Spatial Politics* (London and Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

یک‌بار که در اتاق پذیرایی یا در حال مکالمه‌ی تلفنی با کوین ووسیک شپرد بودم، او این اظهارنظر لِفبروه‌گونه را مطرح کرد که «در آینده مجبور می‌شویم تصمیم بگیریم شهرهایمان در راستای چه هدفی باشند. آیا آن‌ها صرفا تفریح‌گاهی برای ثروتمندان خواهند بود؟». این موضوعی است که ما همیشه طی این سال‌های مدید از رفاقتمان بارها درباره‌ی آن حرف زده‌ایم. شپرد، که معماری خوانده و حتا در AA (انجمن معماران) در لندن تدریس کرده، هنرمند، انیماتور و به اقرار خود «یک خوره‌ی جلوه‌های ویژه» با نگاهی ژرف و دائمی به محیط شهری است. او حدود ۷ سال پیش، به کندوکاو برای یافتن پاسخی برای پرسش خود درباره‌ی قدرت و سلسه‌مراتب در شهر پرداخت، و آگاهانه با کنار گذاشتن آن خطای دید_پرسپکتیو_ در عکس‌های فراوانش، ۲۵۰۰ سال از تاریخ هنر را نادیده گرفت.

در اثر هنری تازه به‌اتمام‌رسیده او با عنوان آندرشفت به بیشاپ‌گیت (*Undershaft to Bishopsgate 2010-2012*)، ادراک عمق، نقاط گریز، کوتاه‌نمایی، همگی این‌ها از یک عکس بسیار بزرگ به اندازه ۲ در ۱.۵ متر کنار گذاشته شده‌اند. در اینجا شپرد از نزدیک ساختمان اداری نود طبقه‌ی متعلق به هیسکاکس، شاخه‌ای از شرکت بیمه‌کننده‌ی لوید لندن، را در اسکوئر مایل مرکز مالیِ پایتخت نشان می‌دهد، معادلی برای وال‌استریت. یک جور نقطه‌ی دید دانای کل از میان سیمان و تیرآهن‌های ساختمان نفوذ می‌کند؛ اشیاء دور یا نزدیک یکسان به‌نظر می‌رسند. محیط داخلی اداره، همچنین نمای بیرونی بازنمودِ شهر کاملا عریان بدون هیچ‌گونه مبلمان یا چیزی تصویر شده‌اند.

شپرد یک آدم کاملا صمیمی است، که در اوقات فراغتش چنگ می‌نوازد و سینتی‌سایزرهای الکترونیکی بخش‌بخشی می‌سازد، او یک متفکر جدی است. او اینگونه شروع به شالوده‌شکنی می‌کند «کل عکاسی یک دروغ است، یک چیز ساختگی، به‌دلیل پرسپکتیو. ما می‌دانیم که چیزهای نزدیک بزرگتر از چیزهای دورتر نیستند. در درون پرسپکتیو این ساختارهای قدرت مدفون‌شده و این سلسه‌مراتب مدفون‌شده وجود دارند، که اگر به آن بیندیشید می‌بینید که بیشتر به شیوه‌ی ادراک ما از چیزها مربوط است تا واقعیت خود آن چیزها. همواره فکر می‌کنیم که ما مهمترین چیز در دنیا هستیم، در حالی‌که، بدیهی است، این امر واقعیت ندارد.»

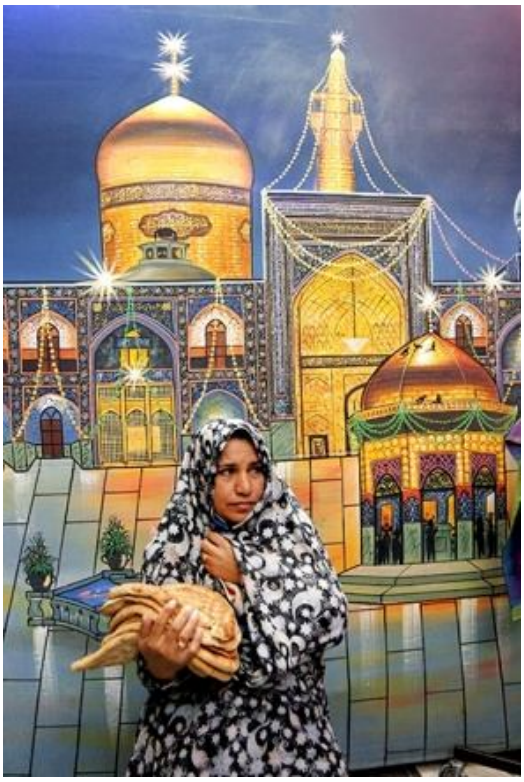
او به مدت دو سال‌واندی، هزاران عکس از گوشه‌گوشه‌ی مقر شرکتی هیسکاکس گرفت. او در مرحله‌ی پس از تولید، به تصحیح رنگ آن‌ها پرداخت و پرسپکتیو را از عکس‌ها حذف کرد، به اقرار خودش کاری که بدون آموزه‌های معماری‌اش قادر به انجامش نبود. او بدون خجالت اقرار می‌کند که «تقریبا مانند رسم کردن یک پرسپکتیو اما برعکس است. آن کار با عشق و علاقه‌ی زیادی انجام شد. چیزهای کوچک عجیب‌وغریبی وجود دارند؛ عجیب‌وغریب‌تر از آنچه در نگاه اول بنظر می‌رسند.»

آندرشفت به بیشاپ‌گیت (۲۰۱۲-۲۰۱۰) هنر در بطن هنر است، و حاکی از یک جور مجموعه‌ی تحسین‌برانگیز شامل آثاری از گریسن پِری، کیث کاوِنتری، گاوین تِرک، دِیمین هِرست، سیسیلی براون و ویلسن توئینز و دیگران. کار پیشگامانه‌ی او به تدریج حیات تجاری خود را به‌عنوان بیمه‌گر هنر آغاز کرد. در امتداد و فراتر از آن دیوارها، یک جور خصلت قصه‌پریانی برای بازنمودِ برافراشته‌ی شهری وجود دارد که به‌طور ضمنی به کارهای شپرد در زمینه‌ی جلوه‌های ویژه برای فیلم‌های هالیوودی مانند *بیگانه علیه شکارگر* و *چارلی و کارخانه شکلات‌سازی* اشاره می‌کنند. او مجسمه‌ای از پاهای براد پیت برای فیلم *تروا* ساخت.

شپرد که ساعت‌های متمادی را به عکس گرفتن از اطراف هیسکاکس گذرانده، در پایان می‌گوید «شهر سحرآمیز است. به‌گونه‌ای که ما به فضاهای شهری می‌نگریم، به ویژه اگر مدت مدیدی در جایی زندگی کرده باشید، فکر می‌کنید که دیگر آن

را می‌شناسید، اما این درست نیست. همیشه داستان‌ها و فضاهایی وجود دارند که شما نمی‌شناسید، نمی‌بینید.» ممکن است خطای چشم باشد، اما در عکس‌های او امر ظاهری و امر نه چندان ظاهری، در موقعیت هم‌تراز قرار می‌گیرند.

شهر آینه‌ها



امید صالحی، عکس یادگاری با مرقد امام رضا (۱۳۸۵)، چاپ روی کاغذ دیجیتال رنگی نیمه‌براق، ۴۰×۶۰ سانتی‌متر

از زمان سَرّ-و-سِرّ عشقی ناصرالدین شاه با دوربین در اواخر قرن نوزدهم، ایران از پیشینه‌ای غنی عکاسی برخوردار بوده است. در کتاب پریسا دامندان با عنوان *عکس‌های پرتره از اصفهان: چهره‌هایی در حال گذر ۱۹۵۰-۱۹۲۰*، رضا شیخ درباره‌ی ظهور «شهروند سلطنتی» و گذار کشور از یک جامعه اساسا قبیله‌ای به یک دولت-ملت مدرن بحث می‌کند.[۴] این امر در آن طرز زل زدن مردم به دوربین استودیو همراه با یک جور احساس تازه‌ی اعتمادبه‌نفس آشکار بود، و آن مفاهیم ادراک شده‌ای که اگر لِفبوره زنده بود به دفاع از آن‌ها می‌پرداخت_حقوق مدنی و مسئولیت‌ها.

یک جور احساس قدرتمند مشابه در آثار امید صالحی هنرمند و عکاس یک‌نیم‌قرن بعد وجود دارد، همانگونه که می‌توان این تاثیر را در تک‌نگاری اخیر با عنوان *امید صالحی: سفر یک عکاس در سرتاسر ایران*، به‌همّت رز عیسا سرپرست هنری مشاهده کرد.[۵] شکل‌گیری رابطه‌ی صالحی با شهر، به دوران بزرگ شدن او در شیراز و بررسی و مطالعه‌ی آثار عکاسان پیش‌کسوت

[4] Damandan, Parisa. *Portrait Photographs from Isfahan: Faces in Transition 1920–1950* (Beirut and London and The Hague: Saqi Books and Prince Claus Fund Library, 2004).
[5] Salehi, Omid. *Omid Salehi: A Photographer's Journey through Iran* ed. Rose Issa (London and Dubai: Beyond Art Production, 2011).

مرکز، حسن چهره‌نگار، دو برادرش و دو پسرش، بازمی‌گردد؛ آن‌ها برای پرتره‌های استودیویی و ثبت زندگی روزانه و نیز مسائل شهری و اجتماعی شهرت دارند.

صالحی متذکر می‌شود که «این خانواده یک جور تاریخ تصویری از تمامی ابعاد شیراز_طبیعت، مردم، اشیاء، احساسات و غیره_ فراهم کردند و آثارشان نقش مهمی در تصمیم‌گیری من برای تولید آثاری مشابه داشتند. من موضوعاتی را برگزیدم که فکر می‌کردم نه تنها اهمیت دارند بلکه بخشی از زندگی شخصی من هستند. من این داستان‌ها را به زبانی ساده [تصویری] می‌گویم بدون شاخ و برگ یا از روی احساسات.»

کوکو فرگوسن منتقد در تک‌نگاری امید صالحی، این رویکرد را «مدرنیته سنت» می‌نامد.[۶] می‌توان با دیدن عکس‌های صالحی به تحولات اجتماعی رخ داده در تهران پی برد، عکس‌هایی که دیوارنگاره‌های متحول شده در فضاهای عمومی پایتخت را ثبت کرده‌اند، از نقاشی‌های انقلابی و شهادت طی جنگ ایران-عراق گرفته تا صحنه‌های مذهبی در همین نظام کنونی. شهر مشهد با ده قرن قدمت در زمینه‌ی حوزه علمیه، در چهره‌نگاری‌های استودیویی صالحی جان می‌گیرد، او در این عکس‌ها با فراخواندن آدم‌های کوچه و بازار که ظاهرشان را دوست داشته، به ایستادن در جلوی پسزمینه‌های نقاشی شده‌ی باروک‌گونه در استودیوهای پرتره سنتی، یک جور سازمایه‌ی حاکی از خوش‌اقبالی ارائه می‌کند. زائران معمولا عکس‌هایشان را در اینجا می‌گیرند، زیرا رسم و رسومات آن‌ها را از عکس گرفتن در برابر بناهای مذهبی منع می‌کند.

روایت‌های بصری از عکاس سازش‌ناپذیر جنگ جهانی دوم یوجین اسمیث و قدرت تک‌نگاره‌های عباس، این عکاس معروف و بزرگ زاده‌ی ایران، بر صالحی تاثیر گذاشته‌اند. همانگونه که خود او توضیح می‌دهد: « من نقش یک جور داستانگو را دارم که

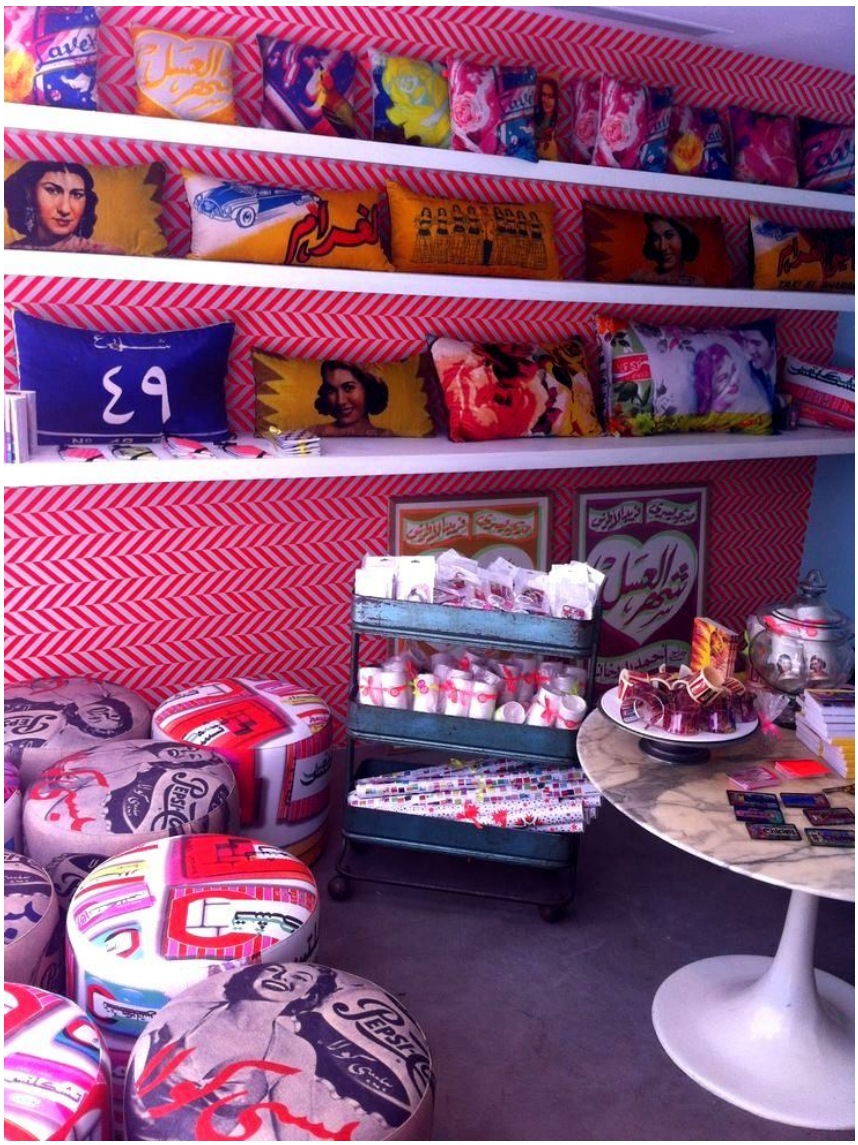
[۶]- همان، ص.۱۰

مشاهده می‌کند. عکس‌ها می‌توانند مانند چیستان‌ها یا آینه‌ها باشند. مردم در ایران می‌توانند همیشه همین چیزها را ببینند و توجه‌ای نکنند. اگرچه وقتی آن‌ها چنان چیزهایی را در یک عکس می‌بینند، می‌گویند «این ماییم».

در سایر کشورهای دیگر ضرورتی ندارد که عکاسی عمدتا نقش یک رسانه مستند را ایفاء کند؛ با این وجود در ایران ضرورت ثبت زندگی روزانه همیشه احساس می‌شود. صالحی اخیرا کشورش را به مقصد لندن ترک کرد. اکنون او در مرحله‌ای گذار قرار دارد، بین آنچه می‌داند و آنچه سعی می‌کند کشف کند. غم‌انگیز است. با این وجود ایران در بطن قدرت خلاقیت صالحی باقی می‌ماند، علی‌رغم ناخرسندی‌اش از اینکه او را با عنوان «هنرمند» مورد خطاب قرار دهند.

او به من گفت «بیست سال قبل عکاسان ایرانی تحول جامعه‌ی ایرانی را ثبت کردند. کمبود سالن‌ها برای ارائه آثارشان و سخت‌گیری مقامات در مورد این جنس کارها به توقف این عرصه منجر شده است. اکنون عکاسان بیشتری خودشان را «عکاسان هنری» می‌نامند و خودشان را با نقاشان ایرانی و سایر هنرمندان قیاس می‌کنند. با اینکه هنوز می‌توان آثارشان را «گزارشی اجتماعی» دانست، اما آن‌ها جامعه‌ی ایرانی را «ثبت» نمی‌کنند. از نظر من، این واقعا مایه‌ی تاسف است.»

شهر هنر پاپ



رعنا سلام، میشمائول (۲۰۱۱)، بیروت

در غرب، پوسترها و جلدهای آلبوم پیتر بلیک، کارتون‌های آگراندیسمان شده لیختنشتاین و سوپ کمپبل اندی وارهل آن تشکیلات هنر زیبای دم‌کرده و رسمی را به چالش کشیدند. اکنون در بیروت، در زمانی که هنر زیبا در خاورمیانه پایش به حراج‌ها و بی‌ینال‌ها باز شده، جلدهای آی‌پاد رعنا سلام، طراحی‌های داخلی رستورانی، حتا حوله‌های ظرفشویی، به تجلیل از زندگی عوام‌گرایانه‌ی کوچه‌وخیابان شا ابی از سوق گرفته تا مسجد پرداخته، و به این شکل هنرمندان و هنرشناسانی را به چالش طلبیده که خود را بیش از حد جدی می‌گیرند. او با تمسخر می‌گوید «به هنر خاورمیانه بیش از حد بها داده شده، مردم دائم به من می‌گویند، رعنا، تو باید هنری از خود نشان بدهی و من به آن‌ها می‌گویم من هر روز در حال انجام کارهای هنری‌ام. مهم نیست که هنر در چه سطحی بکار برده شود. باز هم چیزی درباره فرهنگ بیان می‌کند، خواه یک جلد آی‌پاد باشد و خواه یک نقاشی یا طرح داخلی یک رستوران_ فرقی ندارد. با فرهنگ عامه حرف می‌زند، با اکثریت مردم. فهمیدن این مساله چندان دشوار نیست؛ بسیار آسان‌تر از به‌نمایش گذاشتن چیزی در گالری، پیام را منتقل می‌کند.»

در سال ۲۰۰۳ وقتی ما برای تحقیق درباره‌ی کتابی که داشتیم روی آن کار می‌کردیم با هم سفرمان را آغاز کردیم،[۷] رعنا به من یاد داد که چگونه واژگان غنی تصویری کوچه‌های عرب را «خوانش» کنم_نمادگرایی پشت گل‌های خاص و نقشمایه‌های تکرارشونده‌ی طراحی مانند «لانه پرنده» به‌عنوان یک جور شیرینی که در سمیرام معروف درست می‌کنند و نیز به‌عنوان یک جور طرح زیرپوش زنانه. هیچوقت فراموش نمی‌کنم که او چگونه جلوی یک فروشگاه در دمشق ایستاده بود، در حالیکه مسحور رنگ، کیفیت چاپ و برجستگی جعبه‌های مواد شوینده‌ی لباس شده بود که روی یکدیگر چیده شده بودند.

رعنا یک آدمِ وارد به «هنر نگاه کردن» است، یک جور تحسین امور صادقانه و معمولی، یک جور قدرت نقطه‌دید زیبایی‌شناختی که پدرش به او آموخته، آصم علی، معمار مدرنیست لبنانی و دانش‌آموخته باهاوس. رعنا به‌یاد می‌آورد که وقتی کودکی بیش نبود در مسافرت‌هایی که همراه با پدرش در جاده منتهی به صیدا (سیدون) انجام می‌دادند «او همیشه با دستش به این دیوارنگاره‌ها اشاره می‌کرد، به این نقاشی‌های ساده که شباهت بسیار زیادی به سبک نقاشی‌های فریدا کالو داشتند. و من می‌گفتم «واقعا، این هنره؟» او هنر بیگانه را، هنر کاملا بدون تظاهر را دوست داشت.»

رعنا سلام، دیوار (رستوران)، لذیذ (۲۰۱۱)، الحمراء، بیروت

[7] Halasa, Malu and Salam, Rana, *The Secret Life of Syrian Lingerie: Intimacy and Design* (San Francisco: Chronicle Books, 2008).

او در شانزده سالگی، بیروت را به مقصد لندن ترک کرد. او در رویال کالج از دریچه‌ی فرهنگ کوچه‌وخیابان عرب و جنگ داخلی لبنان، یک سال به تحقیق درباره‌ی هنر پاپ پرداخت. از آن زمان به بعد او یک کلکسیونر مشتاق و تشنه برای تمامی اشکال مبتنی‌بر دستمایه‌ی محلی تصویری بوده، از بسته‌بندی‌ها و نقشه‌ها گرفته تا برچسب‌های تاکسی، پوسترهای مذهبی و سینمایی و اعلامیه‌ها_که بسیاری آن‌ها را پس‌ماندهای زندگی شهری می‌نامند. آرشیو اشیاء کم‌دوام او منبع الهام و در عین حال شالوده‌ای برای کار اوست. او در سال ۲۰۰۹ آن آرشیو را به بیروت بازگرداند، همراه با خانواده و استودیوی طراحی‌اش. آن سال او علامت تجاری میشمائول (به زبان عربی به معنای «باورنکردنی») را به‌وجود آورد، و اخیرا مغازه‌ای موقتی و پر از تصاویر برجسته در مرکز خرید سوق‌های بیروت باز کرده است.[۸] او معتقد است که «کالاها بوم‌هایی مهم برای ارتقا فرهنگ‌اند. وقتی من یک کوسن می‌فروشم، دارم یک تکه از فرهنگ را می‌فروشم و این تکه می‌تواند به هر جایی در این دنیا منتقل شود.»

مجموعه‌ی جدید آی‌پاد او چهره‌ی نمادین «تحیه کریوکاه» است، یک رقاص شکم و هنرپیشه مصری در دهه ۱۹۴۰، یک بطری کهنه کوکاکولا و بستنی یخی از کارخانه‌ی بستنی‌سازی بیروت قدیم، کورتینا، را به نمایش می‌گذارند. اما تصاویری که او بر آن‌ها تاکید می‌کند، هرگز نوستالژیک یا یک جور التقاط نیستند. همچنین آن‌ها به‌عنوان وسیله‌ای برای اعتمادسازی عمل می‌کنند. «از آنجا که از دهه ۱۹۵۰ برهه‌ی یکپارچه‌ای از تاریخ ما کاملا تحت اشغال سیاست و جنگ بوده، ما به چیزی نیاز داریم تا به تجلیل از گذشته‌مان بپردازد.»

رعنا سلام، جلد آیفون با نوشابه کوکاکولا (۲۰۱۲)

[8] See mishmaoul.com

همچنین او «هنر نگاه کردن» را به شهر بازگردانده است. در لذیذ، رستورانی در حمراء، او سبک قدیمی و کهنه را کنار گذاشت و دیواری ساخت «که مانند یک بیلبورد بود که در خیابان‌های امروز بیروت پاره‌پوره شده باشد، چیزی که یادگاری‌ها و خاطرات گذشته و تصاویری معاصر مانند بروس لی را بازتاب می‌داد.»

شهر مدرن یک جور ترکیب پیچیده از انواع تاثیرات در فضاهای بی‌شمار و گوناگون است. با شهری‌شدن جهان، هنرمندان بیشتری روابط خود با شهر را مورد اصلاح و تعریف دوباره قرار خواهند داد. مساله یک جور دگرگونی شهری است، که اگر لِفبِوره زنده بود آن را تایید می‌کرد، خواه درون یا خواه بیرون از گالری.

نشریه هنر معاصر، هنر فردا، شماره ۷+۲۸، زمستان ۱۳۹۰، صص ۶۶-۶۲